

Rescats des de l'oblit

(Les millors pel·lícules de l'any 2001 segons Temps Moderns)

Joan C. Romaguera

A HISTÒRIA ANÒNIMA DE LA POSTGUERRA

Pel·lícules com *Los días del pasado*, *El corazón del bosque* o *Luna de lobos* han tractat un tema poc habitual en la història del cinema espanyol, com és la situació dels guerrillers republicans, coneguts popularment com a maquis, que lluitaren, una vegada acabada la guerra, contra el feixisme que representava el règim del general Franco. Va ser el director navarrès Montxo Armendáriz qui, en la seva darrera pel·lícula *Silencio roto*, recuperà una qüestió polèmica i misteriosa dins la història del nostre país i que tampoc està exempta de certa actualitat. Però si no és aquest un tema recurrent dins el nostre cinema, menys usual és, encara, la perspectiva que adopta la pel·lícula del director de *Tasio*, ja que, fins aleshores, la història havia estat vista i contada a partir de personatges masculins, els guerrillers mateixos. Ara la visió de les coses ens és transmesa a partir d'una sèrie de personatges femenins, els quals tampoc havien tingut el principal protagonisme en la filmografia d'Armendáriz.

La mirada del director de *Secretos del corazón*, però, malgrat tenir com a punt de partida les experiències d'una jove de vint anys, Lucía (notable Lucía Jiménez), que torna al seu poble de naixement per estar amb la seva tia, no es focalitza en excés, sinó que, lluny de caure en les delimitacions que implica un personatge conductor, permet l'entrada a un col·lectiu de dones que aporten una pluralitat de veus, emocions i actituds que enriqueixen la pel·lícula. Un conjunt de protagonistes, format per, a més de la pròpia Lucía, Teresa, Lola, Sole, Rosario que posa de manifest diferents perspectives al voltant del conflicte i que, en qualsevol cas, no implica una dispersió narrativa o una irregularitat en el desenvolupament del relat. Val a dir que *Silencio roto*, en aquest sentit, és una pel·lícula magistral, ja que parteix d'un guió magnífic, tant a nivell d'estructura com de configuració de personatges, que co-



hesiona a la perfecció tota una sèrie de subtrames, històries silenciades o secretes, històries íntimes i quotidianes, que no es confonen ni s'entorpeixen.

Quant a l'estructura de l'argument, aquest s'organitza al voltant de tres blocs temporals, que s'usen tant per descriure altres tantes etapes històriques sobre els enfrontaments entre els guerrillers i la guàrdia civil, com per establir una correspondència entre el període estacional i la situació dramàtica de la història. Així doncs, per exemple, el període de l'estiu de 1946 esdevé en un moment de triomf en què els maquis prenen el poble. Tres etapes, aquestes, que estableixen una segona correspondència amb allò que anomenaríem l'evolució dels personatges, com en el cas de Lucía, qui passa d'un estat d'idealització a un estat de compromís amb la lluita subversiva, per acabar completament desenganyada.

Silencio roto esdevé, per tant, una pel·lícula complexa i plena de matisos, que s'ajuda d'una posada en escena transparent i que no s'emboïca en manierismes ni busca fàcils cops d'efecte. En aquest sentit, és admirable l'absència total de morbositat que demostra Armendáriz, ja que gairebé totes les morts queden fora de camp i tan sols en veiem les seqüeles emocionals que deixen a les persones estimades. Però quan apareix un

assassinat en primer terme la decisió està justificada i no va en contra de les intencions del director navarrès, com, per exemple, dos assassinats, el del veí del poble per part del tinent i el del cap de la guàrdia civil comès pels maquis, la planificació dels quals és idèntica, i per la qual cosa es demostra que Armendáriz, amb sapiència, esquiva qualsevol maniqueisme i denuncia l'ús de la violència com a mètode per poder canviar les coses.

LA DOBLE VIDA D'ERIKA KOHUT

La pianista és l'adaptació de la novel·la homònima de l'escriptora Elfriede Jelinek, que conta la història d'Erika Kohut (magistral interpretació d'Isabelle Huppert), una reconeguda professora de piano del Conservatori Estatal de Viena, que sota el seu reservat, fins i tot esquerp, comportament, amaga una doble vida. Erika, distingida i considerada socialment, viu, per una banda, sotmesa al caràcter dominador i excessivament protector de la seva mare (excel·lent Anne Girardot) i freqüent, a més, un món sòrdid, de *sex shops*, i en el qual pot satisfer les seves inclinacions voyeurístiques i les seves pràctiques sadomasoquistes. Sembla per moments, però, que la solució d'aquest conflicte interior, que

La pianista, *doncs, suposa la terrible visió d'un ésser escindit, capaç de manifestar una meravellosa sensibilitat artística, que li permet interpretar els grans compositors, i també de tenir un comportament depravat i abjecte.*

manté a la protagonista en la més absoluta soledat, vingui donada per un polític i jove ros, Walter Klemmer, brillant pianista, qui, enamorat de la freda actitud d'Erika i captivat per la seva capacitat artística, superarà les proves d'accés que li permetin convertir-se en el seu alumne. En canvi, de sobte s'evidencia que les diferències entre ambdós són abismals, ja que res té a veure allò que espera l'un de l'altre, ni tampoc allò que es poden oferir mútuament. Mentre que l'atractiu i formal Walter tan sols pretén establir una relació amorosa convencional, fonamentada en els sentiments més habituals, la pertorbadora Erika busca algú que pugui satisfer els seus morbosos desigs, que comparteixi doloroses ex-

periències sexuals, que converteixin al propi Walter en un sàdic, i que participi d'atrevids jocs voyeurístics. Així doncs, el conflicte interior ateny Walter i trastorna definitivament la protagonista, que descobreix l'aïllament més absolut.

Acostumats com ens té a elaborar pel·lícules en què predomina el discurs sobre la construcció de personatges i les seves relacions —un dels trets que li solen retreure els seus detractors—, Haneke demostra, a *La pianista* que es capaç d'aproximar-nos a un personatge i desenvolupar una història de manera tradicional, deixant a un segon nivell les reflexions metalingüístiques i estètiques. El director alemany, en aquest cas, ens per-

met no tan sols observar el comportament de la protagonista, sinó que també ens hi apropa, perquè entenguem, i compartim, les actituds d'una dona dividida, entre uns valors morals imposats per la seva mare, i que són norma de conducta dins un determinat àmbit social, i uns tendències sexuals malaltisses. En Erika sorgeix una dualitat interior, que no pas un desdoblament de personalitat, que provoca una conflictiva convivència entre allò sublim (les seves extraordinàries dots com a pianista) i allò infame (una esgarrifosa patologia sexual). *La pianista*, doncs, suposa la terrible visió d'un ésser escindit, capaç de manifestar una meravellosa sensibilitat artística, que li permet interpretar els grans compositors, i també de tenir un comportament depravat i abjecte. Tal vegada, emperò, i en subtil suggerència del director, ambdues coses siguin indisociables.

Però, a més, aquesta excel·lent pel·lícula ofereix dues lectures més i que cal tenir en compte per no reduir-la a un pertorbadora dissecció de personatge. Per una banda, *La pianista* proposa una interessant lectura sociològica, impregnada de feroç crítica, per part d'un Haneke, format culturalment a Viena, ciutat de reconeguda tradició musical, que envesteix contra les altes esferes d'una societat elitista i posseïdora d'un complex de superioritat que la porta a l'incest —evidenciat en una escena amb Erika i la seva mare—. Per altra banda, hi ha una lectura que estaria lligada a la posada en escena, plantejada per Haneke, que s'organitza a còpia de plànols fixos i sostinguts, els quals recorden els de *Funny games*. El director alemany s'arrisca, de nou, allargant les escenes fins a l'impossible, però supera la caiguda de l'espectador en l'avorriment, traslladant-li un malestar moral i l'angoixa física que provoca enfrontar-se a la més absoluta degradació. Alguns podran considerar aquesta actitud com a provocadora, però cal suposar que la intenció de Haneke és la de retenir l'espectador en una situació desagradable, que l'incomoda pel fet de no poder evitar compartir-la. En definitiva, no som lluny d'alguns dels plan-



tejaments fets per Haneke: la situació de l'espectador indefens davant el missatge audiovisual, l'actitud passiva d'aquest mateix espectador, la delimitació d'allò que és lícit veure i d'allò que no ho és, etc.

LA REVOLUCIÓ D'ERIC ROHMER

Una vegada finalitzada la tetralogia *Els contes de les quatre estacions*, una de les figures més arriscades del cinema contemporani, el director francès Eric Rohmer, lluny de resultar previsible i continuar pels camins estètics i narratius que fins ara havia encunyat com a propis, va decidir sorprendre'ns amb una pel·lícula, *La anglesa y el duque*, ambientada en l'època de la Revolució Francesa i que utilitzava les més avançades tècniques digitals, per poder reproduir el moment històric concret. En aquest cas, la tasca es va realitzar mitjançant la incrustació dels actors sobre teles pintades que reproduïen els escenaris exteriors (els interiors foren rodats a decorats reals) del París revolucionari. Unes teles, aquestes, que prenen com a model, tal i com afirma el director francès, les aquarel·les del Museu Carnavalet, en concret les de pintors com De Machy i Hubert Robert, i que eviten crear una esce-

na falsament realista, tal i com podria haver resultat si s'haguessin reconstruït els decorats en un estudi. La voluntat de Rohmer, absent, en un cineasta tan coherent i precís com ell, de qualsevol caprici, obeeix al fet que el cineasta pretén, per una banda, ser fidel a totes les localitzacions i escenaris que descriu la protagonista, l'anglesa Grace Elliott en el seu diari *Ma vie sous la revolution*, l'adaptació del qual ha realitzat Rohmer a *La anglesa y el duque*. Per altra banda, a més, i allò que resulta més important, és que la pel·lícula elabora, implícitament, un discurs al voltant de la impossibilitat de recuperar el pretèrit mitjançant emuladores reproduccions contemporànies, i l'afirmació, que justifica tant l'opció estètica com narrativa de Rohmer, que l'única visualització o rememoració del passat es pot fer a través dels materials, ja sigui la pintura (les teles que s'usen com escenari) o la literatura (el diari escrit per la protagonista de la pel·lícula), que ens ha llegat alguna de les diferents manifestacions artístiques.

Però l'operació que planteja el director d'*El rayo verde* és encara més complexa des del moment en què decideix seguir de manera lògica i coherent el material narratiu que usa com a matèria prima. D'aquesta manera,

la pel·lícula de Rohmer respecta, per una banda, la postura ideològica d'una anglesa de filiació monàrquica, de tal manera que, per exemple, els *sans-culottes* (al contrari que a *La marseillaise* de Jean Renoir) apareixen com individus salvatges i retrats de manera pejorativa. I és que la intenció del director no és oferir una visió política i històrica d'un període concret de la història de França, sinó oferir-nos la visió política i l'experiència íntima i personal de la protagonista, i per això tota la planificació del film està supeditada al personatge de Grace.

Per altra banda, Rohmer respecta de forma fidel els punts des dels quals Grace observa o té consciència dels esdeveniments històrics més transcendents, fent que la planificació de la pel·lícula sempre s'instal·li allà des d'on la protagonista els percep. Així doncs, tenim, per exemple, que l'assalt a les Tulleries queda fora de camp, ja que en el moment precís en què succeeix, Grace és a casa seva i tan sols veu el fum des d'un finestra; en un altre moment tant important com és la votació en l'assemblea de la mort de rei, Rohmer continua aplicant la lògica i no ens ubica en l'interior de la sala, sinó que respecta la perspectiva de Grace, i, igual que ella, tan sols tendrem notícies de la resolució a través de les



notes que un criat entrega a la dama anglesa i la resta de membres que són a la sala d'espera. Són, en definitiva, una mostra de la cohesió amb la qual Rohmer ha plantejat aquest film, una espècie de documental, a la manera de Lumière, sobre un diari autobiogràfic, text contemporani a l'època en què es produïren els fets, però visualitzat mitjançant les tècniques més modernes, les quals ens remetien als inicis del cinema, en concret al visionari Méliès. En definitiva: les contínues friccions entre la realitat i la ficció.

QUIZÁS, QUIZÁS, QUIZÁS

El director de cinema François Truffaut realitzà una pel·lícula titulada *La mujer de al lado*, protagonitzada per Gerard Depardieu i Fanny Ardant, i que contava la història de dos amants, que, a més, eren veïns, els quals es veien superats per un remolí d'emocions i una passió destructiva sense sortida. En la seva darrera pel·lícula, traduïda com a *Deseando amar*, el director hongkonès Wong Kar Wai pren com a punt de partida una situació semblant, però, en aquest cas, la història se centra no en la parella adúltera, que en aquest cas queda fora de camp, llevat d'alguna apari-

ció fugaç, sinó en els respectius cònjuges que pateixen l'engany. D'aquesta manera, la pel·lícula adopta, només com a referència, com a ingredients de base, les convencions del melodrama, per acabar superant-les i aportant noves possibilitats estètiques i narratives a un gènere que juga perillosament amb el ridícul i la manipulació més tramposa, a favor d'assolir una pornografia dels sentiments. Wong Kar Wai sembla que aconsegueix evitar caure en tota una sèrie d'errors gràcies a la relació que estableix entre ambdós personatges protagonistes, el Sr. Chow i la Sra. Su, i les estilitzades opcions estilístiques que posa en pràctica, en aquest cas de manera més mesurada, el director asiàtic.

Deseando amar és més que una història d'amor, una història de la sublimació amorosa i de les ferides que això provoca. El protagonistes (inoblidables Maggie Cheung i Tony Leung) inicien una relació, absent de qualsevol sentiment o desig, per tal de trobar explicacions al comportament de les seves respectives parelles. Junts tractaran de trobar les causes que els han portat a viure determinada situació, però, posteriorment, descobriran com l'estima i el desig sorgeixen, de-

sembocant en una història d'amor que no estan disposats a consumir, per tal de no assemblar-se, en aquest sentit, als seus cònjuges. Aquesta estricta actitud repressiva comporta el dolor, el sofriment tant del Sr. Chow com de la Sra. Su i aporta a la pel·lícula una tensió latent que recorre cada una de les seves estilitzades imatges, però que, en qualsevol cas, dóna lloc a un desbordament emocional, que va calant en el transcurs del metratge, i va obrint cada vegada més unes ferides incurables.

Però *Deseando amar*, com comentava abans, no és un simple melodrama sustentat per la relació dels seus principals protagonistes, sinó que és una demostració de l'embadalidor estil de Wong Kar Wai, que sembla haver polit l'excessiu i entorpidor manierisme de *Happy Together*, que asfixiava, d'alguna manera, la passional història d'amor d'una parella homosexual. Sense abandonar els seus trets estilístics principals, Wong Kar Wai es mostra més mesurat a l'hora de dirigir la seva mirada a uns personatges i una posada en escena sofisticada i barroca. A *Deseando amar*, doncs, el contrast es produeix entre l'ornamentació formal del cineasta i la puresa i sinceritat d'uns personatges que despullen els seus sentiments contradictoris. El cineasta hongkonès tracta de capturar aquest sentiments mitjançant l'ús de la *slow-motion* o de la congelació de la imatge, convertint-se, així, en el cineasta que copsa l'instant, el moment precís en què es revela l'autèntica naturalesa de les emocions.

De la voluntat experimentadora d'un Godard a l'elegància i el barroquisme d'un Stenberg, tot junt barrejat amb un concepte estètic, fonamentat en la sofisticació de la imatge, i amb les amargues lletres de les cançons de Nat King Cole —que durant els anys seixanta va estar de moda a Hong Kong—, *Deseando amar* és la consolidació d'un cineasta important i la demostració que el cinema, gràcies també a gent com Rohmer o Haneke, avança. ■

